FLAMENCO

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES



Jerez

1

Depósito Legal. CA. 142.—1960.

Jerez Industrial. CA. 41.—60.

FLAMENCO

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA
Y
ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES

JEREZ DE LA FRONTERA

INDICE:

BREVE BOSQUEJO DE LA CAÑA
por RICARDO MOLINA.
¿QUE ERA LA POLICAÑA?
por DOMINGO MANFREDI CANO.
DANZA
por ANTONIO MURCIANO.
CON EL CANTE JONDO, GITANO
por MIGUEL DE UNAMUNO.
POEMA DE LA GUITARRA
por MANUEL PEREZ CELDRAN.
SOLEARES

DIRECTOR:
Juan de la PLATA
SECRETARIO DE REDACCION:
Manuel PEREZ CELDRAN
PORTADA:
Manuel RIOS RUIZ
Correspondencia: Apartado, 246.
SEPTIEMBRE, 1960—I
Precio del ejemplar: 10 ptas.
Suscripción a tres números: 25 ptas.

PUBLICACIONES DEL CENTRO CULTURAL JEREZANO

BREVE BOSQUEJO DE LA CAÑA

POR RICARDO MOLINA

A Antonio Mairena, nuestro primer cantaor.

La caña es una modalidad de cante renacida en nuestro tiempo. En fase regresiva, casi olvidada ya hacia el 1920, vuelve a cultivarse a partir del 1940 y en la actualidad constituye un caso indiscutible de cante recuperado.

Califico de recuperados a los cantes que hace treinta años vegetaban en precario, en franca fase agónica. Tales la caña, el polo, la liviana, la debla y el corrido o romance gitano. Dentro del panorama del cante actual los cantes recuperados constituyen un grupo genérico, junto al de los *cantes perennes* y al de los *estancados* o *en fase de extinción*. Pero los cantes recuperados no forman un grupo homogéneo, sino que se especifica en los siguientes sub-grupos:

A) *Cantes momificados,* entre los que incluímos a la caña y al polo.

B) *Cantes resucitados,* como la liviana, y

C) *Cantes problemáticos o dudosos,* tales la *debla,* que hoy se canta, y las llamadas «*cantiñas*» de Cádiz para diferenciarlas de las «alegrías». Al mismo problemático sub-grupo pertenecen los «*corridos*» o «*romances gitanos*».

El estudio de la caña, perfecto ejemplo de cante recuperado y momificado, entraña una multitud de importantes problemas. Plantearlos es ya encaminarse hacia sus soluciones.

La primera cuestión, la etimológica, se vincula al problema de su génesis. Pues si la palabra «*caña*» deriva del término árabe «*gannia*», es claro su origen arábigo-andaluz. Estébanez Calderón sugirió la etimología árabe de este cante en su interesante cuadro de costumbres titulado «*Un baile en Triana*» (1847). E. Calderón que no era, por otra parte, un filólogo, ni argumenta su tesis, ni aduce más prueba que el parecido fonético entre ambos términos. Tal hipótesis nos parece inaceptable, puesto que no consta documentalmente que apareciese la caña antes del final del XVIII, según noticias de Demófilo que llama al jerezano Tío Luis el de la Juliana —el primer nombre seguro de la historia del cante— cantaor de cañas. Las referencias de Demófilo complétanse con otras, anteriores, de los viajeros ingleses Ford y Borrow. No es probable que en el siglo XVIII se buscase una voz derivada exprofeso del árabe para bautizar un cante del que no tenemos anteriores noticias. Es probable, también, que la caña, preexistiese oscuramente al momento de su constatación histórica documental, y que, en efecto, viniendo acaso de la Edad Media, derivase del término arábigo. Ahora bien, no podemos afirmar ni negar nada sobre lo no registrado como hecho existente con un mínimum de certeza. Y tal es, en el orden cronológico, el caso del cante que nos ocupa.

El profesor García Matos, gran autoridad en materia de cante, subraya la posibilidad de que la caña, (nombre, y probablemente, cante) descienda del «*macho*» recogido por Isidoro Hernández en «*Tradiciones Populares Andaluzas y Flores de España*», donde se canta:

«Caña dulce, de mí, dulce caña».

Menos visos de realidad ofrece la hipótesis del origen folklórico, que se inspira en la famosa obra de Zugasti sobre el bandolerismo andaluz. Según Zugasti era vieja costumbre «*cantar a las cañas*» puestas sobre el mostrador, esto es, a las «cañas de vino». No parece muy a tono con la caña tan frívolo hábito festero.

A nuestro juicio, tanto la cuestión etimológica como la semántica y la del origen, constituyen por ahora un triple enigma; un triple problema no resuelto.

El más remoto testimonio directo sobre la caña es el del viajero inglés Richard Ford que recorrió Andalucía en 1830 y nos dejó un interesante

libro traducido al castellano por el poeta Enrique de Mesa con el título de «*Cosas de España, el país de lo imprevisto*». Ford nos habla en el capítulo 23 (2.º tomo) de la «*caña*».

La más antigua referencia nacional directa que conozco es la de E. Calderón en «*Un baile en Triana*» (1847) ya citado. Llamo «*directa*» a la información de un testigo presencial, al testimonio personal de un auditor.

La referencia de D. Antonio Machado Alvarez (Demófilo) en su «*Colección de Cantes Flamencos*» (1881), es, en cambio, indirecta. Pero tiene sumo interés porque remonta la «caña» al último tercio del XVIII, a la época primitiva del Tío Luis el de la Juliana, en tanto que Ford y Calderón la fechan en la primera mitad del XIX (época del Fillo y del Planeta).

De estos tres testimonios deducimos que la *caña* es un cante del que no tenemos noticia anterior al último tercio del XVIII. Esto en cuanto a la cronología. Pero ¿cómo se originó?

M. García Matos cree posible una derivación *aflamencada* o *agitanada* de ciertos cantes andaluces llamados *cañas,* aunque la diferencia melódica entre la caña flamenca y aquéllos sea grande.

No podemos juzgar el asunto, careciendo de pruebas suficientes. Lo único que podemos hacer es analizar los elementos musicales contenidos en la caña actual y limitarnos a relacionar ésta con la primitiva, basándonos para ello en las descripciones, siempre insuficientes e inexpresivas, de los escritores del siglo XIX. Respecto a las descripciones literario-musicales de «*la caña*», tal como son frecuentes en estudios tan valiosos como los de Torner, Caballero Bonald, Manfredi, José C. de Luna, giran en torno a una abstracción y presuponen el conocimiento de un cante que estamos hoy lejos de conocer en su plena autenticidad.

Los datos de los escritores del XIX contradicen a la actual experiencia. Según ellos, la caña no era cante para bailar, al menos en los primeros cincuenta años del XIX. Hoy, en cambio, se baila y fue suscitada por el baile. Los viejos maestros del cante, supervivientes por fortuna, como Aurelio Sellés, juzgan que la caña se bailó siempre, lo cual debe interpretarse en el sentido de que la caña conocida por ellos en su infancia y juventud solía bailarse, o, se ajustaba a compás de baile.

La caña que se canta desde hace diez o doce años responde, con pocas variantes (las muy leves de un Manolo Caracol, por ejemplo) a un tipo único, rígido, académico. Para que la fijeza y estatismo sean mayores, hasta la letra se repite rutinariamente: «*A mí me quieren mandar*...». Por eso y por otros motivos, me parece que nuestra caña es una «*momia*»; un cante sin vida, memorístico, inerte; todo lo contrario de lo que es y debe ser el buen cante.

Sospecha con razón el profesor García Matos que en el siglo pasado no hubo *una caña,* como ocurre hoy, sino varias; del mismo modo que no hay «*una soleá*», sino muchas. Nadie podría cantar «*la soleá*». A la inversa hoy todo el mundo canta «*la caña*» y nadie sabe cantar «*por cañas*».

Tenemos sin embargo una ventana abierta a la vieja caña, si no a la caña misma de Silverio. Cosa que desgraciadamente no ocurre con el polo o la debla. Tenemos en primitiva grabación discográfica la que, en 1922, cantó Diego Bermúdez de Morón en el Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada. Con ella y con sus soleares «*apolás*» al estilo de Silverio ganó el primer premio de la segunda sección de cantes integrada por serranas, cañas, soleares y polos. En aquella fecha, Diego Bermúdez tenía 68 años y había nacido por lo tanto en 1854. Pudo perfectamente oir los cantes del Fillo y del Planeta, que gozaban de buena salud y facultades en 1847. Y si no se los oyó a ellos personalmente, pudo oírselos a discípulos directos. El cantaor suele arrancar siempre de una tradición anterior. Aurelio Sellés, actual mantenedor de la escuela gaditana, es el heredero neto de Enrique el Mellizo, que murió hacia el 1903. Trae, en consecuencia, hasta el 1960 la tradición flamenca gaditana comprendida entre 1860 y 1900. De modo semejante Diego Bermúdez, nacido en 1854, lleva al 1922 la tradición del cante de 1830 a 1860; recoge, en esencia, a través de Silverio y otros, los cantes del Fillo y sus contemporáneos, los que menciona E. Calderón en «*Un baile en Triana*».

El pueblo es tradicionalista, mucho más el andaluz, eminentemente campesino y caracterizado por el sentido «agrario» de su cultura («*Teoría de Andalucía*». Ortega y Gasset). Manifestaciones artísticas de tipo popular como el cante flamenco, arraigadas al profundo sentir andaluz, persistieron hasta hace poco relativamente puras. Diego Bermúdez representa,

LA POESIA Y

D A N Z A

A Rosario y Antonio, Ases.

El cabello a la cintura
gira que te gira y gira,
quieto, seguido, despacio,
y al son de dos castañuelas,
y tres guitarras con llanto
tomillares y albahacas
los tacones van pisando,
mientras serpientes y yedras,
le van ciñendo los brazos
de una música de alhambras
y sacromontes nevados.
Y ahora es él, quien de rodillas,
ya quieto después del salto,
sigue en circular delirio
con los ojos embriagados
por bulerías gitanas
la flor y el aire violando.
¡Qué dulzura de cadencias!
¡Qué vuelo abierto de pájaro!
¡Qué sonido de luceros,
campanas de un campanario!

¡Qué temblor de tibia estrella
para dos pechos que gimen
dulces, agrios!
(Y en tanto la melodía
hecha de navaja y nardo,
de adelfas con luna roja
y moreneces temblando,
sigue de fondo como una
invitación al pecado).
El cabello entre perfiles,
ella sueño ya, soñando,
se revuelve y sigue y luego
él la lleva de la mano,
y luego por la cintura
y luego, ritmando el paso,
se pierden en el misterio
de este loco sueño mágico
repicando entre clamor
su doble eco apagado.

ANTONIO MURCIANO.

S O L E A R E S

Cuando mis penitas canto
ríe la copla en el aire
y en mis ojitos el yanto.

¡Ojitos que me miraban!
Ya no tengo esos ojitos
que tanta vía me daban.

LA COPLA

CON EL CANTE JONDO, GITANO

Con el cante jondo, gitano,
tienes que arrasar la Alhambra,
no le hacen falta a la zambra
palacios hechos de mano.
Que basta una fresca cueva
a la vera del camino,
tienes el cante por sino
que a tus penitas abreva.
Tienes el sol por hogar,
tienes el cielo por techo,
tienes la tierra por lecho,
por linde tienes la mar.

MIGUEL DE UNAMUNO.

POEMA DE LA GUITARRA

Seis novias de sal y espuma.
Seis madres de ébano y nácar.
Seis sonrisas. Seis erales.
Seis suspiros. Seis espadas.
Seis citas a todo llanto
con la vida o con la nada.
Seis risas entre las manos,
las cuerdas de la guitarra.

MANUEL PEREZ CELDRAN.

Peasos de alambre son
las venas cay en tu cuerpo,
de jierro tu corazón.

Ríe y goza cuanto puedas
y déjame que yo pase
mis fatigas y mis penas.

pues, con respecto a la caña el más venerable y fiel testimonio vivo. Su caña debe aproximarse mucho a la primitiva pureza de este cante. Sólo así se explica, por otra parte, que a tan avanzada edad, y sin ser un cantaor excepcional, se le concediera el primer premio por cañas en el Concurso de Cante del Corpus Granadino. (1922).

Estimo a la caña de Bermúdez como una verdadera joya. Escuchándola repetidas veces, no me explico cómo los actuales cantaores —los buenos— no se aplicaron a ella y de ella partieron para adaptarla a sus personales estilos.

En la caña de Bermúdez, podemos saborear las calidades que precisamente faltan a la actual.

Se diferencia de la imperante hoy, por su compás más vivo y rápido. La que cantan Caracol, Fosforito o Rafael Romero lleva ritmo mucho más lento y ese ritmo, a veces, acentúa todavía su lentitud en el «*ay*».

El «*ay*» de Bermúdez es un «*ay*», no un «*í*», que es lo que ahora inexplicablemente priva. El «*í*» de los actuales cantaores de cañas es una estilización bastante monótona y academicista del espontáneo y natural «*ay*» primitivo. El «*ay*» de Bermúdez no está automáticamente sincopado, sino que se desarrolla garbosísimo, airoso, desbordante de vida y de gracia, enlazando con tenues ligaturas sus seis modulaciones, dos de las cuales (la 4.ª y la 5.ª) son semejantes. La copla es la siguiente:

«En el querer no hay venganza,
tú te has vengaito de mi.
Castigo tarde o temprano
del cielo te ha de venir».

Canta Bermúdez el primer verso o «*tercio*» de modo parecido a como se hace ahora, en forma musicalmente ascendente y ligándolo todo, pero la diferencia de compás es definitiva y por eso resulta más flamenco y garboso.

La mayor diferencia con la caña actual radica en la repetición del primer tercio: porque hoy se acostumbra a repetir sólo la última palabra, precedida de un «ay», haciendo una variación de la melodía inicial, mien-

tras que Bermúdez repite el primer tercio completo y desarrolla la misma melodía, mas terminándola en forma descendente.

El segundo tercio (*«tú te has vengaito de mi...»*) es semejante al de hoy, aunque se registra una marcada tendencia a las notas graves y su repetición acusa, con más vigor aún, el predominio de la forma musical descendente. Así consigue enlazar a la última sílaba del segundo tercio el *«ay»* séxtuple, sin pausa ni calderón, de modo que resulta su prolongación normal y no una yuxtaposición como ocurre en la caña imperante.

Cuanto hemos señalado para los dos primeros tercios de la copla, esto es, para media *«letra»*, repítese en el resto, rematado sin macho. Es probable que Bermúdez acabase la caña con soleares apolás. En el primer tercio de nuestro siglo era costumbre terminarla con una soleá. En Cádiz se cantó frecuentemente en tales ocasiones la famosa

«Entre los cañaverales
los pájaros son clarines
al divino sol que sale».

Tal es el testimonio del maestro Aurelio, que me han ratificado otros aficionados viejos de la localidad.

Queda, finalmente, otro problema por apuntar: el de la clasificación de la caña. La mayoría de los tratadistas suelen incluirla entre los cantes jondos. Es cuestión muy discutible. En mi opinión, la caña no es cante jondo, ni el polo; al menos en sus versiones conocidas. Me inclino a incluirla en el socorrido grupo de los *«cantes grandes»*, junto a la serrana y la malagueña. Pero el problema de la situación de la caña es demasiado complejo para ser cumplidamente tratado en este bosquejo. Exige planteo y desarrollo aparte.

R. M.

Desde CORDOBA.

¿QUE ERA LA POLICAÑA?

POR DOMINGO MANFREDI CANO

En mi «Geografía del Cante Jondo» intenté dibujar el árbol genealógico del cante andaluz. Naturalmente no lo conseguí, ni lo conseguirá nadie. Se hace preciso manejar para ello materiales de humo y viento, y con esta clase de ladrillos ni el mejor albañil es capaz de levantar una pared. Sin embargo, en una cosa me pareció haber vislumbrado la verdad, o al menos, *mi* verdad. Ya sé que con ella no estarán de acuerdo todos, ni muchísimo menos, pero a escuchar lo que los demás digan estoy dispuesto en cuanto empiecen. Y como en esto no estamos jugando a ganar una carrera, sino que queremos ayudarnos a poner en pie lo que ande caido, mi mano y mi corazón están abiertos de antemano para el arrepentimiento y la rectificación.

Todos estamos de acuerdo, más o menos, pero sí en lo fundamental, en que la *caña* es la más primitiva manifestación del cante jondo o grande que nos ha sido posible conocer. En la *caña* están presentes en esencia y en potencia todos los misterios del cante posterior, y de ella nacieron los demás en una larga, dolorosa y constante readaptación de la copla a cada época. Entre la *salida* y el *macho,* el reto y la paz, la guerra y el amor, la violencia y la ternura, la *caña* tiene muchísimo de cante primitivo ritual, entendiendo esto como cante apropiado para que el hombre dialogue con lo invisible, *desembuche* sus agonías cara al infinito, plantee sus problemas íntimos al sol y al cielo y a las estrellas. Lo que el hombre andaluz podía decir en una *caña* no puede decirlo en un *fandango,* por ejemplo, porque si en aquella hablaba para *alguien* de techos arriba, en éste habla para quienes están de techos abajo; a veces, demasiado abajo.

Por otra parte, también coincidimos, más o menos como en el caso anterior, en que el *martinete* es la primera manifestación de madurez del cante de los gitanos andaluces, envenenados de cante jondo. Al pie de la fragua, acompañándose con el son del martillo sobre el yunque, el gitano quiso cantar para él solo lo que había oído en la calle. Lo que había oído era nada más y nada menos que la *caña,* la *debla* y el *polo,* tres cantes distintos, y un solo cante verdadera y realmente jondo y grande. Cuando el gitano con facultades los cantó por primera vez en la fragua estaba creando el *martinete,* tanto si la inspiración era la caña, como si lo era la debla o el polo. Allí estaban como testigos de paternidad la *salida* y el añadido del *macho,* y dentro, la agonía, la angustia.

Ahora bien, es lógico pensar que la transición entre el cante grande, representado por la *caña,* la *debla* y el *polo,* al cante grande *gitano,* representado por el *martinete,* la *seguirilla* y la *soleá,* no pudo hacerse en un solo salto. Ha de partirse, como base, de que la aparición de los gitanos en Andalucía como elemento fijo y estable de la población, libre de taras legales y limitaciones raciales, representa en la historia del cante jondo un renacimiento, si bien, como ocurrió en el Renacimiento con mayúscula, los elementos utilizados fueron previamente asimilados y transformados, con lo que fueron hallados en ellos nuevos puntos de vista artísticos, así como nuevas circunstancias de belleza. Ese renacimiento tuvo diversas etapas, que pudiéramos fijar sobre un mapa económico de la Andalucía del siglo XVIII, mejor que sobre un mapa físico o geográfico. Digo esto porque la transición revolucionaria del *cante jondo* al *cante grande gitano* tuvo dos circunstancias puramente económicas, modificativas sólo en función del oficio elegido por los gitanos creadores.

Los que se asentaron y montaron fraguas fueron los padres del *martinete* y de la *seguirilla,* así como los que en lugar de la fragua eligieron el chalaneo como manera de vivir crearían otros dos cantes maravillosos: la *policaña* y la *soleá.* La diferencia creadora no estuvo sino en el sencillo elemento del compás. El *martinete* y la *seguirilla* se llevan bien con el hierro y la oscuridad, son cantes *interiores,* para cantarlos *dentro* de la fragua, de la casa, de la cueva. Mientras la *policaña* y la *soleá* son cantes de *fuera,* de aire libre, de *compás* de madera, como decía un gitano de mi pueblo. Por eso puede decirse, sin mayor margen de error que el propio en esta clase de afirmaciones, sobre materia tan de humo y viento, que la

policaña es un *martinete frío,* y el *martinete* una *caña* caliente. Es decir, que la *caña,* la *debla* y el *polo* fueron calentados por los gitanos en la fragua, y de su calentamiento y fundición salió el *martinete,* así como aquellos mismos cantes aireados, transformados por los duendes gitanos cara al viento, lejos de la lumbre y cerca del camino y de la sombra del pinar, darían como resultado la *policaña*. Con el *martinete* nacería la *seguirilla,* como con la *policaña* nos llegaría la *soleá*.

Está claro que todo esto necesitaría horas y horas de charla, para en definitiva no acabar nunca, ni ponernos jamás de acuerdo en el detalle. Puede que ahora la Cátedra de Flamencología ayude a poner en claro algunas cosas. Lo que sí digo y estoy diciendo siempre es que el cante grande andaluz sufrió con la emancipación de los gitanos, y su consiguiente incorporación a la vida normal de Andalucía, una verdadera revolución, y que fue como resultado de esa revolución atormentadora cuando el cante empezó a interesar a la gente, antes de acabar subiéndose al tablado del café cantante y llegar al escenario de un teatro, con acompañamiento de orquesta, vestido el gitano con botitas color caramelo que harían enrojecer de vergüenza a los viejos revolucionarios que se sacaron del alma la *policaña* y la *soleá,* el *martinete* y la *seguirilla,* amasando con misteriosos duendes la *caña,* la *debla* y el *polo,* los tres pilares del mejor cante andaluz.

D. M. C.

Desde MADRID.



CENTRO CULTURAL JEREZANO
ALAMEDA FORTUN DE TORRES, 5 - DPDO.
JEREZ DE LA FRONTERA

EDITORIAL JEREZ INDUSTRIAL